SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO II N° 108 28•11•1999

RADAR libros

Camino al cielo

Hace diez días moría en Tánger, la ciudad que había elegido para vivir, Paul Bowles, uno de los paradigmas del escritor viajero. Su muerte marca el fin de una época y cierra un capítulo en la historia de la novela de posguerra, marcado por las tensiones entre ficción y mercado.

POR DANIEL LINK Inevitablemente, la obra de Paul Bowles debe leerse en relación con la extranjería, desde el comienzo hasta su último aliento. Paul Bowles, escritor y músico, había nacido en Nueva York el 30 de diciembre de 1910. Viejo como el siglo, murió en Tánger, la ciudad que eligió para vivir en soledad, el 18 de noviembre pasado. Como otros americanos de la "generación perdida" (Fitzgerald, Hemingway), Bowles viajó a Europa en la década del 40, donde Gertrude Stein, reina de la cultura norteamericana en el exilio, le recomendó visitar Tánger. Y allí fue, Bowles, un poco de vacaciones y otro poco para componer la música que, en ese entonces, constituía el centro de su vida.

Como señaló Truman Capote en un texto delicioso de *Color local*, Tánger era en esa época un destino peligroso. Convenía antes liquidar todas las deudas y despedirse de los amigos, porque el carácter encantatorio de la ciudad era suficiente como para quedar atrapado para siempre. Eso fue lo que le sucedió a Paul Bowles, que se instaló en Tánger en 1947 de manera casi definitiva (además de los necesarios viajes a la "civilización", Bowles acarició la idea de mudarse a una isla de Ceylán que había comprado).

LITERATURA Y VIAJE

Gran parte de la ficción de los siglos XIX y XX encuentra en el viaje (y en sus temáticas asociadas: el exotismo) una máquina de generar sentidos. Por un lado, el *viaje ontológico*. Se propone una ontología de lo Otro en relación con una ontología de lo Mismo, y ambas ontologías se presuponen mutuamente, aun en la pura contradicción. Es Melville, es Ahab, monomaníaco, y su viaje hacia la Nada absoluta. Esa Ballena Blanca que Ahab persigue es lo otro que hay en Ahab pero que lo excede. Moby Dick existe sólo en tanto pensamiento de Ahab pero a la vez por ser pensamiento de Ahab es que lo excede: Moby Dick es infinita, o mejor: el Infinito. Hay una conexión entre el animal y Ahab que es propiamente un devenir: devenir ballena del cazador, y devenir cazador de la ballena. En estos devenires se funda el mito de la inteligencia prehumana (y, por lo tanto, maligna) del mismo animal. Desde *Godzilla* hasta *Jurassic Park* y los velocirraptores, el mismo mito.

Naturalmente, esta matriz del viaje es muy cercana al modelo de fuga (las identidades, en estos devenires, se aniquilan y ya nadie sabe más qué o quién es). En *El extranjero* de Camus sucede eso, en Kafka sucede eso, en Canetti sucede eso. En esos juegos de desterritorializaciones y reterritorializaciones el viaje opera como un corte de identidades imposibles de reubicar.

Por otro lado, el *viaje de aprendizaje*. En este caso el viaje garantiza la construcción de la identidad. Son las peregrinaciones de Goethe. Pero también los diferentes exilios serían unas formas del viaje de aprendizaje, caracterizado por la acumulación progresiva de sentido (todo lo contrario del caso anterior) y que no puede sino producir literatura realista. En el contexto de la literatura norteamericana, la generación de entre guerras, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, serían representantes de una "generación perdida". La metáfora es exacta: se trata de escritores que han perdido el rumbo o la dirección de la literatura norteamericana. Están, por lo tanto, en disposición de "aprender" y por eso viajan: van en busca del pasado de América que sería, imaginariamente, Europa. Al hacerlo, claro, realizan un gesto poco americano porque América no tiene pasado o ese pasado, en todo caso, no es Europa. Paul Bowles encarna a la perfección este tipo de viaje y su literatura no puede pensarse sino en relación con estos dispositivos de producción de sentido.

En tercer término, el *viaje bélico*. En este punto el viaje garantiza la conquista territorial, desde ya, pero también el aniquilamiento del Otro: ni devenires, ni disolución de la identidad como en el viaje ontológico, ni acumulación progresiva de sentidos. Es el orientalismo, tal y como ha sido definido por Said, es la ciencia ficción (especialmente en sus versiones norteamericanas). El otro sólo puede ser un puro objeto de representación, y porque sólo puede ser un objeto de representación, garantiza la persistencia de lo Mismo como lo Mismo. En gran parte, el drama de la literatura de Bowles es no poder garantizar esa persistencia de la mismidad.

Contado desde otro punto de vista, el viaje bélico se transforma en el viaje colonial. En el viaje colonial el punto de vista es el del Otro: Oscar Wilde en *El fantasma de Canterville*, Conrad en *El corazón de las tinieblas* (ningún otro funcionario podría ser más atípico), Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*. ¿Cuáles son los sentidos que importan en el viaje colonial, así definido? Por un lado, los modos de acceso a la cultura letrada oficial, por el otro la construcción de un punto de vista, el punto de vista del "otro". Es precisamente este tipo de viaje, el punto de vista del viajero colonial, el que mejor liga con los proyectos de literatura menor o con los contenidos de políticas nacionalistas. Usar la lengua del Amo, con los riesgos que eso implica, pero hacer un uso menor de esas lenguas. Se trata de deconstruir el punto de vista imperial. Naturalmente, el viaje bélico y el viaje colonial son propiamente políticos y producen textualidades explícitamente políticas, a diferencia de los dos tipos anteriores. Las identidades, aquí, se juegan en relación con otros movimientos de la Historia. Por eso, tal vez, las literaturas coloniales abundan en textos autobiográficos y esas autobiografías funcionan a la vez como el relato de una vida y el relato del Estado o la nación.

Y, por fin, un quinto viaje: el *vagabundeo estético*, que responde al *random* de la vida social. Pueden incluir algo del viaje bélico y también algo del viaje de aprendizaje, pero el vagabundeo se parece sobre todo al viaje ontológico, aunque sin su irremediable destino alucinatorio.

TÁNGER, RUINA DE LA MODERNIDAD

Las diferentes matrices de sentido del viaje –el viaje ontológico, el viaje de aprendizaje, el viaje bélico, el viaje colonial, el vagabundeo estético– van a parar a Tánger, ruina de la modernidad. Frente a las peregrinaciones utópicas de comienzos de siglo (Moscú, marco de lo moderno), los viajeros que pasan por Tánger o que permanecen allí jamás encuentran nada que puedan relacionar con las utopías clásicas (estéticas o políticas) del siglo. Truman Capote, Tennessee Williams, Djuna Barnes, Raymond Roussel, Elías Canetti, Gore Vidal, Cecil Beaton, Juan Goytisolo, Jack Kerouac, Francis Bacon, Joe Orton, entre otros, integran la larga lista de viajeros ilustres.

Quien mejor representa el vagabundeo estético es Truman Capote. "¿Tánger?", escribe, "Está a dos días en barco desde Marsella, un viaje encantador que te lleva a lo largo de la costa española, y si eres alguien que escapa de la policía, o simplemente alguien que escapa, no lo dudes, ven aquí. (...) Antes de venir conviene hacer tres cosas: vacunarse contra el tifus, sacar los ahorros del banco y despedirse de los amigos –Dios sabe si los volverás a ver. (...) Porque Tánger es una ciudad que atrapa, un lugar sin tiempo: los días pasan más imperceptibles que la espuma en una cascada". El propio Paul Bowles desarrolla una impresión semejante: "Tánger me impresionó como un lugar de ensueño". En este juego entre el tiempo de la historia y la utopía atemporal, el que queda atrapado no es Capote, sino Bowles.

Capote vagabundea, escucha historias, las cuenta: es el régimen narrativo del chisme o la anécdota del viaje lo que más se adecua a la voz narrativa del vagabundeo estético. Bowles, que huye a Tánger simulando ser un personaje de Kafka ("Cada día –escribe– vivido a este lado del Atlántico era un día más pasado fuera de la cárcel"), diseña en realidad su viaje como si fuera un viaje de aprendizaje. La mirada propiamente ontológica sobre Tánger está en Canetti, quien no puede ver sino camellos moribundos allí donde los otros ven ensueños, utopías temporales, la vida como una cascada espumosa. Canetti conecta permanentemente con la animalidad y la nada del desierto. El viaje bélico, que necesita de generales imperiales, encuentra en el comandante Burrough, a su mejor representante. En una carta a Allen Ginsberg, graciosamente escribe:

¿De qué va esta mierda de la cultura islámica? Algo que he aprendido. Ya sé lo que los árabes hacen todo el día y toda la noche. Se sientan a fumar hierba y a jugar a un estúpido juego de cartas. Y no te creas nunca lo de la inescrutable mierda oriental como la pinta Bowles. Sólo son un montón de ciudadanos charlatanes, chismosos, cortos de mente y perezosos.

Por lo menos William Burroughs se toma el trabajo de politizar su relación con esa otra cultura (la injuria, el insulto, son armas propiamente políticas), y por el camino de la politización se funde con el Otro.

Finalmente, el viaje colonial, representado aquí, en este breve panorama, en el corto texto autobiográfico de Mohamed Chukri, *El pan desnudo*, texto que conocemos, a propósito, gracias a los esfuerzos de Paul Bowles y Juan Goytisolo, infatigables difusores de la nueva narrativa del mundo árabe.

LAS MIL Y UNA NOCHES

El cielo protector (1949), la novela que dio la fama a Paul Bowles –una fama que ninguno de sus textos posteriores alcanzó– fue rechazada para su publicación en Nueva York. La primera edición es, en efecto, londinense, lo que en principio muestra la rareza de ese texto construido como una partitura musical. Que haya sido, además, una Biblia para los *beatniks* (cuyo credo literario es prácticamente el anverso del de Bowles) habla de la difícil colocación de Paul Bowles (¿clasicista? ¿vanguardista?). Una sencilla comparación con otra gran novela "tangerina", *El almuerzo desnudo* (1959) de William Burroughs, bastará para demostrarlo.

Hay algo que sería la cultura árabe o la cultura islámica. Edward Said ha desmontado el gigantesco dispositivo estereotipizador que el orientalismo, en particular, y el imperialismo, en general, armaron alrededor de esa cultura. Hay, por lo tanto, un estereotipo de la cultura árabe que se combina con diferentes puntos de vista para suministrar *cuadros* diferentes. Por un lado, el estereotipo de la cultura árabe se combina con una mirada antioccidental. Es el caso de Juan Goytisolo, que trata de desmontar el estereotipo pero no lo consigue porque su objeto sigue siendo, en definitiva, Occidente. Por otro lado, el estereotipo de la cultura islámica se combina con una mirada occidental. Es el caso de Paul Bowles, que mira y describe desde una pura exterioridad. Una y otra mirada son puramente pedagógicas (y por lo tanto, simplificadoras y generalizadoras). Por un lado, supone Bowles, hay que enseñar a los árabes a manejar la tecnología, a usar relojes, a manejarse con dinero, etc. Por el otro, hay que aprender de los árabes (a tomar drogas, a hacer el amor, etc.), tal como propone el intelectual Goytisolo.

En todo caso, lo Otro no existe sino como



Paul Bowles encarna a la perfección

el viaje de aprendizaje y su literatura no puede pensarse sino en relación con este dispositivo de producción de sentido.

una versión (empeorada o mejorada) de lo Mismo. El comandante Burroughs, porque no reconoce entidad alguna a la cultura islámica –eso es para él una no-cultura– mantiene, paradójicamente, una mirada menos imperial, más dialéctica. Tanto Bowles como Goytisolo consideran (de manera implícita o explícita) que la literatura árabe (las literaturas del Tercer Mundo) es periférica. Pero ninguna literatura podría ser periférica salvo que aceptáramos que las literaturas responden a la lógica de la hegemonía. Diremos que hay literaturas subalternas, porque corresponden a culturas subalternizadas, pero que en modo alguno son periféricas: cada una de esas literaturas tiene su propio centro y responde a lógicas propias, diferentes de la lógica institucional que Occidente parece reconocer como único patrón de valoración. Burroughs, al hablar de lo Otro no como una versión desmejorada o atrasada de lo Mismo, mantiene la otredad constitutiva de la cultura árabe con sus misterios y sus soles negros.

El punto de vista de Paul Bowles es exterior y elevado. En su famosa "Carta de Tánger", escribe:

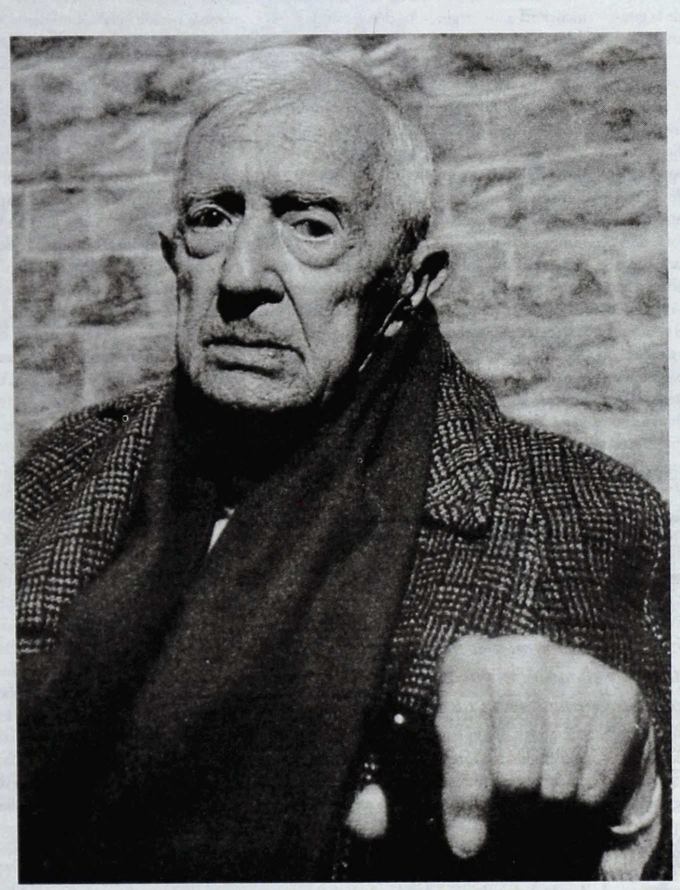
Sería difícil encontrar una ciudad del tamaño de Tánger cuyos habitantes tengan tan poco orgullo cívico o donde haya tal carencia de vida cultural (...) Creo que [Tánger] gusta particularmente a quienes conservan un sólido residuo de infantilismo en su carácter. Hay un elemento de ficción en la vida vista desde fuera (el único punto de vista desde el cual podremos observarla, no importa cuántos años nos quedemos aquí). Es un mundo de juguete cuyos habitantes, con sus disfraces típicos, juegan el eterno juego de comprar y vender (...) He tardado más de dos décadas, por ejemplo, en darme cuenta de que la increíble facilidad que tienen los musulmanes para arruinar los objetos mecánicos se debía a otra cosa que la simple capacidad de comprender los principios de la física: o que su total desafecto a pensar en el futuro era algo más que el resultado de una infantil preocupación por el momento presente combinada con una naturaleza extraordinariamente indolente. Ahora sé que si Alí descompone una máquina a los diez minutos de tenerla en las manos es porque, de una manera profundamente inconsciente, quiere romperla.

El Otro, para Bowles, es como un niño. Punto de vista elevado, pura exterioridad. Burroughs, se sabe, miraba Tánger desde el suelo, tirado entre los papeles desordenados de *El almuerzo desnudo*, para escándalo de Bowles, que lo visitó sólo una vez y escribió su perplejidad ante semejante método de trabajo.

El cielo protector y *El almuerzo desnudo* hacen de Tánger un escenario donde la modernidad encuentra sus destinos. Los puntos de vista que eligen son tan radicalmente diferentes que los resultados son dos textualidades que sólo pueden entenderse una como reverso de la otra. Nada podría estar más alejado de las formas de la amoralidad propugnadas por William Burroughs y sus amigos que la rigurosa ética del trabajo que domina toda la producción de Bowles.

De acuerdo con esta ética, Bowles considera la literatura como un orden que debe aplicarse a un desorden: escribir sería marcar el borde de un desborde. Lo Mismo permanece inalterado ante lo Otro, precisamente porque la literatura funciona como un límite definitivo. En Burroughs, que no en vano inventa el Tejido Orgánico no Diferenciado, lo Mismo se funde con lo Otro, con lo cual se pierden los límites propios. "Esta ciudad –escribe el comandante– parece tener varias dimensiones. He sufrido varios incidentes kafkianos". El "genio" de Burroughs es, en este punto, similar al "genio" de Góngora: la ilegibilidad de sus textualidades puede entenderse como una trasposición del ruido urbano.

El almuerzo desnudo es un libro informe y todavía debemos preguntarnos en qué sentido se trata de una novela. Tributario a la vez de la cultura de la droga y de las tensiones entre la cultura oriental y la cultura occidental como estereotipos que hay que desmontar, *El almuerzo desnudo* oscila entre dos polos clásicos



Bowles considera la literatura

como un orden que debe aplicarse a un desorden: escribir sería marcar el borde de un desborde.

de la ficción contemporánea: el polo paranoico y el polo esquizofrénico. Nada de identidades fijas. Ninguna posibilidad de representación. Puras formas del delirio. Hay, en el texto, colectivos como "los musulmanes" y "los árabes", pero porque también hay colectivos como "los licuefaccionistas", los "reptiles", los "emisores" y los "factualistas", esos colectivos no constituyen estereotipo alguno.

Si *El almuerzo desnudo* tiene, todavía, algo que ver con la novela es porque representa el momento de desintegración de la novela clásica, algo que ni en Joyce, ni en Beckett sucede con la radicalidad que se plantea en Burroughs. Tánger, en *El almuerzo desnudo*, es la ruina de la modernidad porque exaspera (hasta ridiculizarlo) el modelo experimental del texto vanguardista. Por eso, en el texto de Burroughs coinciden el delirio del drogado con el delirio del texto. Todo lo contrario sucede en *El cielo protector*, donde el delirio del drogado coincide sólo con el delirio del que muere.

ORDEN Y PROGRESO

El cielo protector es, desde todos los puntos de vista, el reverso exacto de *El almuerzo desnudo*. Si algo pretende Bowles es garantizar la autonomía de la literatura y el carácter de borde y margen de lo literario entre el orden y el desorden.

No importa demasiado lo que la novela de Bowles cuenta. En algún sentido, se trata de uno de esos "relatos sobre nada" con los que soñaba Flaubert. Tres americanos parten hacia el Sahara. Cada uno actualiza una forma diferente del viaje. Es importante que se trate de personajes: entidades definidas y diferenciadas. Un cierto clasicismo narrativo convive en la novela con hábiles trucos de las últimas promociones. La novela tiene tres partes. La primera parte desarrolla un esquema narrativo de tres personajes: Kit, Port, Tunner. La segunda parte desarrolla un esquema narrativo de dos personajes (Kit y Port). La tercera parte desarrolla la lógica del uno: Kit, sola.

Hay una relación inversamente proporcional entre el número (ordinal) de las partes y el número (cardinal) de los personajes. Es, ya, un ordenamiento minucioso, un ritmo: el orden que al caos se impone. Pero además esa inversión refuerza la distancia infinita entre narrador y *personaje* (tratados como "cosas", como "elementos": toda una ideología de la persona y del destino de la persona en el universo ficcional).

La novela tiene –¿podría haber sido de otro modo?– treinta capítulos. Imaginemos a un profesional del relato. Imaginemos sus cálculos y sus planificaciones. Treinta capítulos y tres partes: diez capítulos por parte es la solución más obvia. Pero esta distribución ideal es demasiado estática. El profesional sabe que el conjunto de partida no es igual al conjunto de llegada y que una lógica de tres personajes requiere un mayor desarrollo que una lógica de uno solo. Hay transformaciones narrativas que afectan a la estructura misma de la novela. De modo que una estructura dinámica bien podría ser la siguiente: 15 capítulos para la primera parte, porque son tres personajes, 10 capítulos para la segunda, porque son dos, 5 capítulos para la tercera, porque sólo hay un personaje.

Si un principiante hubiera hecho esto, habría exhibido con orgullo su astucia y su talento. Pero la estructura sería, todavía, demasiado mecánica, porque a mayor cantidad de personajes mayor cantidad de relaciones. Y esas relaciones ocupan lugar y hay que dar cuenta de ellas. Sigamos con nuestro razonamiento. La última parte debe tener 5 capítulos: no hay allí relaciones significativas que contar. De hecho, Kit no puede relacionarse. Es sólo ella y un conjunto más o menos indiferenciado de "árabes", un otro absoluto que constituye el paisaje para sus dramas (occidentales) de la conciencia. Restemos a la segunda parte dos capítulos que podremos destinar a contar las relaciones (complejas) de los tres personajes que ocupan la primera parte. Ahora sí: una primera aparte de 17 capítulos para una lógica de 3, una segunda parte de 8 capítulos, para una lógica de 2 y una tercera parte de 5 capítulos para una lógica de 1, que es exactamente como está estructurada *El cielo protector*.

¿Qué enseñanza extraeremos de un esquema semejante? Por un lado que la relación de dos no suma sino que resta (de unos "ideales" diez capítulos pasamos a ocho); entre los dos, Kit y Port, suman menos que cada uno por su lado, lo que precipita la desaparición (necesaria estructuralmente) de uno de los dos. Por el contrario, la lógica del tres multiplica los relatos, las páginas, los capítulos, el cuento. Porque son tres (y cada vez que hay tres hay triángulo) hay mucho que contar.

De modo que la fórmula 17 + 8 + 5 = 30 tiene un fuerte valor estructural. Si esa fórmula pudiera generalizarse, obtendríamos una ideología de la novela como un orden matemático a partir del cual poder contar el caos, el desierto, el vacío de sentido, la nada.

Esa fórmula existe, se puede deducir de *El cielo protector*, y funciona como una máquina automática para producir relatos: es $N_1 - 3^a = N_2$, donde N_1 es el número de capítulos de los que se parte, N_2 el número de capítulos de destino y ^{a} el número de personajes que ocupan los capítulos. Un orden armónico decreciente.

Esto es una ideología de la forma que permite la esquematización y la producción en serie: los géneros funcionan de ese modo. El *plot* norteamericano, el relato industrial, así se piensa.

No es exactamente el modelo flaubertiano el que sigue Bowles, sino su degradación en el relato profesionalizado de la cultura industrial. Lo que se cuenta importa poco, se sostiene como el humo en el aire. El relato funciona sólo gracias a la fuerza estructural de un dispositivo mecánico que regula el ritmo de los acontecimientos y el destino de los personajes.

Tánger, en las versiones alucionatorias o mitológicas de Burroughs y de Bowles, es la ruina de la modernidad. No un límite o un certificado de defunción, sino sencillamente la ruina: lo que queda como señal de que algo estuvo. Lo que la literatura de Bowles (y su errancia, su extranjería) muestra es el conflicto entre la experimentación estética y el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo.

Ante el desierto, ante los dilemas éticos, políticos y estéticos de una modernidad acosada por sus propias contradicciones, Burroughs salta al vacío y, si viaja huyendo de la modernidad histórica, es para caer en una forma de modernidad aún más radical y sin retorno, la modernidad del Tercer Mundo. De la estética más o menos popular de los *beatniks*, un viaje hacia lo más alto de la experimentación narrativa. Bowles es otro que huye, pero en su huida equivoca, tal vez, los mapas, los itinerarios y lo que hace es viajar de los modelos canónicos de la gran novela de este siglo hacia el relato industrial y serializado.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Kelpers asesinos

El escritor español Antonio Muñoz Molina acaba de presentar su última novela, *Carlota Fainberg*, que, según explica el propio autor, está llena de hechos raros y fantásticos. El nombre Carlota Fainberg es también el de la mujer que el escritor convierte en sujeto de deseo de los dos protagonistas masculinos, Claudio y Marcelo M. Abengoa, un profesor de español de Pensilvania y un ejecutivo. Muñoz Molina nació en Jaén en 1956. Entre sus obras figuran *Plenilunio*, *Beatus ille*, *Beltenebros* y *El jinete polaco*, que ganó el Premio Planeta en 1991.

Concluyó el domingo pasado en Miami la Feria Internacional del Libro que incluyó presentaciones de autores como Alberto Fuguet, Olga Nolla, Zoe Valdés, Carlos Alberto Montaner y Daniel Sada, entre otros. Los actos más concurridos fueron los de Zoe Valdés, Carlos Alberto Montaner y de la periodista Alejandra Matus, que se encuentra actualmente en Estados Unidos tras sufrir persecución judicial en su país por publicar *El libro negro de la justicia chilena*, donde recoge sus investigaciones sobre violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet.

El autor Salvador Elizondo, nacido en México en 1932, acaba de publicar su *Narrativa completa*, que reúne prácticamente toda su obra literaria, fundamentalmente sus novelas *Elsimore*, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *Narda o el verano*, *El hipogeo secreto* y *Farabeuf*.

Correo Andreani presentó una nueva estampilla en homenaje a Ernesto Sábato. El retrato de Nicolás Musich tiene una tirada de 1.500.000 ejemplares. El sello postal forma parte de una serie de estampillas en honor a las figuras artísticas más relevantes de la cultura nacional.

La Fundación Antorchas ofrece quince becas para poetas, preferentemente menores de 30 años, que estén en proceso de concluir un libro de poemas. Las becas son para participar en un taller de tres módulos teórico-práctico, de dos horas semanales de asistencia obligatoria, de mayo a diciembre del 2000, coordinado por Arturo Carrera, Teresa Arijón y Diana Bellessi. Las inscripciones son a partir del 29 de noviembre hasta el 17 de marzo. Informes e inscripciones en la sede de la Fundación Antorchas o en su página de Internet (**www.fundantorchas.retina.ar**).

En el marco de la conmemoración de los 150 años de la muerte de Edgar Allan Poe organizada por la Dirección General de Bibliotecas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y con entrada libre y gratuita, se realizará el viernes 10 de diciembre a las 19 hs. el encuentro *Lecturas sobre Poe*, en la Biblioteca Ricardo Güiraldes (Talcahuano 1261). En el mismo lugar, el viernes 17 de diciembre a las 19 hs. se llevará a cabo un *Recital de Poesía*.



KELPER
Raúl Vieytes
Clarín/Aguilar
Buenos Aires, 1999
238 págs. $ 16,50

POR CLAUDIO ZEIGER La guerra de Malvinas parece irradiar una fuerza inocultable para los nacidos en los años sesenta, como si fuera un punto de partida, un lugar para situarse en el momento de empezar a narrar y a pensarse a sí mismo como narrador en el marco de una generación. Ese gesto generacional (de "clase" en el sentido militar: clase 60, clase 61) era nítido en *Las islas* de Carlos Gamerro, una novela sobre los efectos psicológicos e ideológicos de la guerra, y que exploraba de qué modo ha evolucionado ese sujeto construido desde 1982 a los noventa que primero fue "chico de la guerra" y con los años devino en un prematuro "veterano de guerra".

Pues bien, manteniendo algunos rasgos de parentesco con la novela de Gamerro (sobre todo el núcleo paranoico y conspirativo que parece una marca "malvinera" en la literatura inaugurada por *Los Pichi ciegos* de Fogwill), acaba de aparecer un policial negro de Raúl Vieytes. El autor nació en 1961, y entre sus antecedentes literarios acredita la autoría de varias obras de teatro, algunas de ellas llevadas a escena. *Kelper*, su primera novela, obtuvo la primera mención del Premio Clarín 1999. Vieytes ha cambiado los términos del relato sobe Malvinas, porque su novela –ya desde el título– apunta a meterse en territorio enemigo (perdón por la belicosidad): transcurre en las



Falkland y sus protagonistas son todos habitantes actuales de las islas, aunque también se menciona a los "argies", los despreciados seres del continente.

Kelper es un policial negro (aunque toda la cobertura del premio prefiera hacer hincapié en que se trata de un thriller) ágil y entretenido. Si hubiera que buscarle una genealogía *negra*, habría que mencionar las novelas de Jim Thompson (sobre todo *1280 almas*), con sus asesinos psicópatas que van cayendo en una espiral de crímenes y ocultamientos, sumergidos en confusos estados mentales que van distorsionando las motivaciones más simples del arte de matar (como el dinero, los intereses políticos y los simples delitos).

Vieytes eligió el infalible truco de "pueblo chico, infierno grande" para su policial, pero el hecho de que ese pueblo sea ni más ni menos que las islas Malvinas tiende a enrarecer la percepción de lo que se está leyendo. Hay algo inquietante en esta invasión literaria a las islas, porque es imposible dejar de lado del todo a la política y la guerra que fue. De hecho, la novela roza todo el tiempo los bordes de la guerra de Malvinas, comenzando porque el disparador de la trama es la incursión de unos "argies" que, en supuesta misión de paz, entran clandestinamente a las islas para contactar a algunos malvineros que estarían dispuestos a abrir negociaciones.

El "mal", en la novela, se recuesta sobre un personaje mafioso –Pete Holligray, líder del mercado negro– y sobre todo del narrador, Bresley, un kelper prototípico, rústico hombre de campo, cuyo conservadurismo y lealtad a la corona británica conviven con sus ansias de escapar a la monotonía de la vida austral. Para dar verosimilitud a ese relato en primera persona elaborado como una suerte de confesión de los hechos a un interlocutor anónimo, Bresley habla un cocoliche como de traducción del inglés al español, lo que permea toda la novela y la aleja de cualquier posibilidad de "argentinización".

Kelper es una atractiva novela de género. No defrauda como policial negro, pero deja planteos de mayor aliento con respecto de los posibles "usos" que se puedan hacer de la guerra de Malvinas, que a pesar deltiempo transcurrido y de su brevedad sigue dejando sentir sus efectos. Como aporte a la diplomacia, *Kelpers* podría resultar una pieza delicada, sobre todo si se confirmara el imaginario que los continentales tenemos de los *kelpers*: unos seres muy susceptibles, con escaso o nulo sentido del humor.♣

POESÍA

La loca de la casa

Un poco al costado de la excitación que domina a la industria editorial ante la coincidencia del fin de siglo y el advenimiento de un nuevo milenio, tres colecciones de poesía argentina lanzan sus nuevos títulos.

POR VALERIA SERRANO Para poner en entredicho todo pesimismo ("la poesía no se vende") y relativizar un poco la automarginación militante ("la poesía no se vende porque no se vende"), tres colecciones de poesía demuestran con la aparición de sus nuevos títulos la vitalidad de la poesía argentina, tanto en lo que se refiere a los autores ya consagrados como a las nuevas promociones.

Mondadori presentó para su colección "Mitos Poesía argentina" (que intenta reproducir los éxitos de sus antecedentes españoles, a su vez una reedición de los famosos libritos "mille lire" italianos) tres nuevos títulos que se suman a su previsible catálogo: Lugones, Carriego, Fernández Moreno y Girondo, a los que ahora se agregan una colección de 53 poemas "clásicos" del más grande poeta argentino vivo, Juan Gelman, una antología de poemas y canciones de María Elena Walsh y las más famosas composiciones de Homero Manzi. Es cierto que la colección de Mondadori no tiene "línea" alguna y se limita a reeditar los nombres canónicos de la historia de la poesía argentina ("Mitos") pero, de todos modos, debería tener una dirección que garantice una cierta coherencia en la selección de los materiales, sobre todo teniendo en cuenta que más tarde o más temprano deberán incorporar autores menos unánimes en la consideración del público y de la crítica.

Por el momento, las intervenciones más audaces pasan por los sellos independientes y las editoriales medianas. La colección La Voz del Erizo dirigida por Delfina Muschietti para editorial La Marca presenta *Enero*, el último libro de Muschietti y *El patio*, colección de poemas en prosa de Elvira Latrónico. El sello Siesta de Marina Mariash y Santiago Llach agrega a su bella colección de libritos seis producciones de poetas jóvenes: *El fin del verano* de Carlos Battilana, *Phylum vulgata* de Carlos Martín Eguía, *La máquina de hacer paraguayitos* de Washington Cucurto, *Usuras del lenguaje* de Alessandra Molina, *La revoltija* de Fernando Molle y *Metal pesado* de Alejandro Rubio.

Sumados a los libros de sellos como Libros de Tierra Firme o Ediciones Ultimo Reino constituyen un repertorio completo de la poesía argentina actual.♣

NOTICIAS DEL MUNDO





◆ El escritor español Antonio Muñoz Molina acaba de presentar su última novela, *Carlota Fainberg*, que, según explica el propio autor, está llena de hechos raros y fantásticos. El nombre Carlota Fainberg es también el de la mujer que el escritor convierte en sujeto de deseo de los dos protagonistas masculinos, Claudio y Marcelo M. Abengoa, un profesor de español de Pensilvania y un ejecutivo. Muñoz Molina nació en Jaén en 1956. Entre sus obras figuran *Plenilunio*, *Beatus ille*, *Beltenebros* y *El jinete polaco*, que ganó el Premio Planeta en 1991.

◆ Concluyó el domingo pasado en Miami la Feria Internacional del Libro que incluyó presentaciones de autores como Alberto Fuguet, Olga Nolla, Zoe Valdés, Carlos Alberto Montaner y Daniel Sada, entre otros. Los actos más concurridos fueron los de Zoe Valdés, Carlos Alberto Montaner y de la periodista Alejandra Matus, que se encuentra actualmente en Estados Unidos tras sufrir persecución judicial en su país por publicar *El libro negro de la justicia chilena*, donde recoge sus investigaciones sobre violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet.

◆ El autor Salvador Elizondo, nacido en México en 1932, acaba de publicar su *Narrativa completa*, que reúne prácticamente toda su obra literaria, fundamentalmente sus novelas *Elsimore*, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, *Narda o el verano*, *El hipogeo secreto* y *Farabeuf*.

◆ Correo Andreani presentó una nueva estampilla en homenaje a Ernesto Sábato. El retrato de Nicolás Musich tiene una tirada de 1.500.000 ejemplares. El sello postal forma parte de una serie de estampillas en honor a las figuras artísticas más relevantes de la cultura nacional.

◆ La Fundación Antorchas ofrece quince becas para poetas, preferentemente menores de 30 años, que estén en proceso de concluir un libro de poemas. Las becas son para participar en un taller de tres módulos teórico-práctico, de dos horas semanales de asistencia obligatoria, de mayo a diciembre del 2000, coordinado por Arturo Carrera, Teresa Arijón y Diana Bellessi. Las inscripciones son a partir del 29 de noviembre hasta el 17 de marzo. Informes e inscripciones en la sede de la Fundación Antorchas o en su página de Internet (**www.fundantorchas.retina.ar**).

◆ En el marco de la conmemoración de los 150 años de la muerte de Edgar Allan Poe organizada por la Dirección General de Bibliotecas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y con entrada libre y gratuita, se realizará el viernes 10 de diciembre a las 19 hs. el encuentro *Lecturas sobre Poe*, en la Biblioteca Ricardo Güiraldes (Talcahuano 1261). En el mismo lugar, el viernes 17 de diciembre a las 19 hs. se llevará a cabo un *Recital de Poesía*.

Kelpers asesinos



KELPER
Raúl Vieytes
Clarín/Aguilar
Buenos Aires, 1999
238 págs. $ 16,50

POR CLAUDIO ZEIGER La guerra de Malvinas parece irradiar una fuerza inocultable para los nacidos en los años sesenta, como si fuera un punto de partida, un lugar para situarse en el momento de empezar a narrar y a pensarse a sí mismo como narrador en el marco de una generación. Ese gesto generacional (de "clase" en el sentido militar: clase 60, clase 61) era nítido en *Las islas* de Carlos Gamerro, una novela sobre los efectos psicológicos e ideológicos de la guerra, y que exploraba de qué modo ha evolucionado ese sujeto construido desde 1982 a los noventa que primero fue "chico de la guerra" y con los años devino en un prematuro "veterano de guerra".

Pues bien, manteniendo algunos rasgos de parentesco con la novela de Gamerro (sobre todo el núcleo paranoico y conspirativo que parece una marca "malvinera" en la literatura inaugurada por *Los Pichi ciegos* de Fogwill), acaba de aparecer un policial negro de Raúl Vieytes. El autor nació en 1961, y entre sus antecedentes literarios acredita la autoría de varias obras de teatro, algunas de ellas llevadas a escena. *Kelper*, su primera novela, obtuvo la primera mención del Premio Clarín 1999. Vieytes ha cambiado los términos del relato sobe Malvinas, porque su novela –ya desde el título– apunta a meterse en territorio enemigo (perdón por la belicosidad): transcurre en las



Falkland y sus protagonistas son todos habitantes actuales de las islas, aunque también se menciona a los "argies", los despreciados seres del continente.

Kelper es un policial negro (aunque toda la cobertura del premio prefiera hacer hincapié en que se trata de un thriller) ágil y entretenido. Si hubiera que buscarle una genealogía *negra*, habría que mencionar las novelas de Jim Thompson (sobre todo *1280 almas*), con sus asesinos psicópatas que van cayendo en una espiral de crímenes y ocultamientos, sumergidos en confusos estados mentales que van distorsionando las motivaciones más simples del arte de matar (como el dinero, los intereses políticos y los simples delitos).

Vieytes eligió el infalible truco de "pueblo chico, infierno grande" para su policial, pero el hecho de que ese pueblo sea ni más ni menos que las islas Malvinas tiende a enrarecer la percepción de lo que se está leyendo. Hay algo inquietante en esta invasión literaria a las islas, porque es imposible dejar de lado del todo a la política y la guerra que fue. De hecho, la novela roza todo el tiempo los bordes de la guerra de Malvinas, comenzando porque el disparador de la trama es la incursión de unos "argies" que, en supuesta misión de paz, entran clandestinamente a las islas para contactar a algunos malvineros que estarían dispuestos a abrir negociaciones.

El "mal", en la novela, se recuesta sobre un personaje mafioso –Pete Holligray, líder del mercado negro– y sobre todo del narrador, Bresley, un kelper prototípico, rústico hombre de campo, cuyo conservadurismo y lealtad a la corona británica conviven con sus ansias de escapar a la monotonía de la vida austral. Para dar verosimilitud a ese relato en primera persona elaborado como una suerte de confesión de los hechos a un interlocutor anónimo, Bresley habla un cocoliche como de traducción del inglés al español, lo que permea toda la novela y la aleja de cualquier posibilidad de "argentinización".

Kelper es una atractiva novela de género. No defrauda como policial negro, pero deja planteos de mayor aliento con respecto de los posibles "usos" que se puedan hacer de la guerra de Malvinas, que a pesar deltiempo transcurrido y de su brevedad sigue dejando sentir sus efectos. Como aporte a la diplomacia, *Kelpers* podría resultar una pieza delicada, sobre todo si se confirmara el imaginario que los continentales tenemos de los *kelpers*: unos seres muy susceptibles, con escaso o nulo sentido del humor.♣

POESÍA

La loca de la casa

Un poco al costado de la excitación que domina a la industria editorial ante la coincidencia del fin de siglo y el advenimiento de un nuevo milenio, tres colecciones de poesía argentina lanzan sus nuevos títulos.

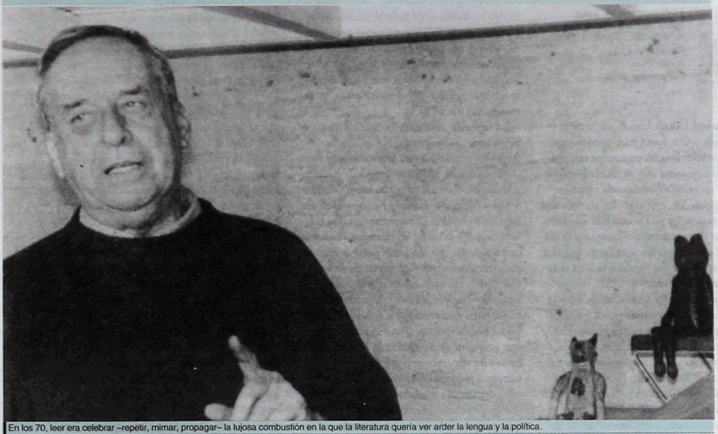
POR VALERIA SERRANO Para poner en entredicho todo pesimismo ("la poesía no se vende") y relativizar un poco la automarginación militante ("la poesía no se vende porque no se vende"), tres colecciones de poesía demuestran con la aparición de sus nuevos títulos la vitalidad de la poesía argentina, tanto en lo que se refiere a los autores ya consagrados como a las nuevas promociones.

Mondadori presentó para su colección "Mitos Poesía argentina" (que intenta reproducir los éxitos de sus antecedentes españoles, a su vez una reedición de los famosos libritos "mille lire" italianos) tres nuevos títulos que se suman a su previsible catálogo: Lugones, Carriego, Fernández Moreno y Girondo, a los que ahora se agregan una colección de 53 poemas "clásicos" del más grande poeta argentino vivo, Juan Gelman, una antología de poemas y canciones de María Elena Walsh y las más famosas composiciones de Homero Manzi. Es cierto que la colección de Mondadori no tiene "línea" alguna y se limita a reeditar los nombres canónicos de la historia de la poesía argentina ("Mitos") pero, de todos modos, debería tener una dirección que garantice una cierta coherencia en la selección de los materiales, sobre todo teniendo en cuenta que más tarde o más temprano deberán incorporar autores menos unánimes en la consideración del público y de la crítica.

Por el momento, las intervenciones más audaces pasan por los sellos independientes y las editoriales medianas. La colección La Voz del Erizo dirigida por Delfina Muschietti para editorial La Marca presenta *Enero*, el último libro de Muschietti y *El patio*, colección de poemas en prosa de Elvira Latrónico. El sello Siesta de Marina Mariash y Santiago Llach agrega a su bella colección de libritos seis producciones de poetas jóvenes: *El fin del verano* de Carlos Battilana, *Phylum vulgata* de Carlos Martín Eguía, *La máquina de hacer paraguayitos* de Washington Cucurto, *Usuras del lenguaje* de Alessandra Molina, *La revoltija* de Fernando Molle y *Metal pesado* de Alejandro Rubio.

Sumados a los libros de sellos como Libros de Tierra Firme o Ediciones Ultimo Reino constituyen un repertorio completo de la poesía argentina actual.♣

El furor del pueblo



En los 70, leer era celebrar –repetir, mimar, propagar– la lujosa combustión en la que la literatura quería ver arder la lengua y la política.



LA PIEL DE CABALLO
Ricardo Zelarayán
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 1999
126 págs. $ 14

POR ALAN PAULS En el prólogo a esta nueva edición de *La piel de caballo*, Ricardo Zelarayán, después de citar con un cansado estupor los elogios que otros derramaron alguna vez sobre su novela, profundiza el matiz chúcaro de su humildad y, como sin querer, establece los rasgos de una literatura clandestina: el acorralamiento, la escritura-chorro, el autor como Desubicado Público Número Uno, la irreductibilidad, la idea de que la literatura del subsuelo no dura sino que funciona de un modo discontinuo, por irrupciones y retornos intempestivos. Previsiblemente, *La piel de caballo* luce todos esos blasones. "Refugiado" en la casa de unos amigos en el Gran Buenos Aires, Zelarayán dice haber escrito la novela en apenas un mes, en el verano explosivo de 1974-1975, cuando "ya era entonces un 'señor mayor', aunque como siempre un 'juventón'". Recién la publicó once años después, en 1986, sin que entonces pudiera explicarse "cómo (la novela) pudo salvarse en medio de la vorágine de las persecuciones, las desapariciones y el genocidio atroz de la siniestra dictadura militar". Casi 14 años más tarde llega esta reedición de Adriana Hidalgo, cuya contratapa –colofón perfecto de una prosa llamada a morir, o al menos a perderse– exhibe los comentarios *no escritos*, improbables, plagados de los mismos signos de exclamación que levantan polvo en la escritura de Zelarayán, de algunos fans prestigiosos de la novela (Ricardo Piglia, Germán García, Luis Gusmán). La confabulación no podía ser más pertinente: un cuarto de siglo después de escrita, *La piel de caballo* se repite al pie de la letra. Repite intacta la sucia radicalidad con que irrumpió, aun en silencio, en los 70 –la última década que supo poner la literatura al borde de su gozosa extinción–, y también la respuesta exaltada que despertó en aquellos escritores y prosas que hace 25 años funcionaban, de algún modo, como "familia" para un texto tan huérfano.

Digámoslo de entrada: *La piel de caballo* es una pequeña obra maestra. El tiempo, ese adecentador profesional, ha tenido sobre ella una especie de *efecto punk*, como de crispación y recrudecimiento. Es como si los años, desconcertados por la rareza del libro, sólo hubieran atinado a exasperarla, afilando cada vez más las hojas melladas de su estilo. Es cierto que la "historia", hoy, parece haber ganado en legibilidad, y que ahora podemos seguir las aventuras marginales del héroe –un "provinciano resentido" que cae preso por error, que participa de un bailongo sangriento, que vagabundea por el Riachuelo– sin dejarnos marear por las cargas de brutalidad y de risa con que Zelarayán amenaza el lenguaje. Pero todo depende, como siempre, de lo que creamos que es leer. En los 70, leer era celebrar –repetir, mimar, propagar– la lujosa combustión en la que la literatura quería ver arder la lengua y la política. Hoy tal vez sea rastrear signos más suaves, más equívocos, la clase de vibración y de estremecimiento que profetizan algún *sismo* por venir. Eso es la piel de caballo según Zelarayán: no un símbolo de nada, como se enoja en el prólogo, sino "una piel naturalmente sísmica", "mandada a hacer para espantar las moscas", como se entusiasma en el texto.

Es cierto: el entrerriano va, anda persiguiendo chicas, asiste a una batalla campal entre un "gaita melón" y un "tano", barre el patio de una comisaría mientras matea con un oficial correntino, se hace amigo de un suegro portero y radiotécnico, sale con su banda de amigos, tira al blanco, va al baile, huye por las orillas y, sobre el final, participa de una fatal persecución callejera entre un colectivo de línea y un Torino intemperante. Zelarayán cuenta la trayectoria de un pícaro, y muchos de los aprietos en que lo mete heredan los tonos, el espíritu vociferador, la dialectalidad, la violencia y la dimensión física –esa suerte de *actiontalking*– del sainete porteño. Sólo que el que narra en *La piel de caballo* es un *narrador-golondrina*, alguien que no para de vagar, de moverse, de ir y volver entre el presente y el pasado, de recordar y de olvidarse, siempre a mitad de camino entre la resaca y la amnesia. No es una precisión de experiencia lo que hay que pedirle; como una réplica sarcástica del Gauna de *El sueño de los héroes*, el Chuck de *La piel de caballo* tampoco se acuerda de nada, ni sabe quién es, ni podría decir cuánto tiempo pasó desde que... Pero su relato es implacable, de una escrupulosidad casi maniática, cuando se posa en esos brillantes cristales sociales que salpican la novela: un pantalón de *acrocel* verde, la camisa *grafa*, el "botín Patria 45", el "chaqueñito", el "formoseño", el "tucumano metalúrgico", el "obrerito telefónico", la "turca", el "gallego roña", la Charca, la Costanera Sur... Es todo un *imaginario de la subalternidad*, hecho de tonadas, manchas de grasa, diminutivos, injurias, marcas populares y topografías marginales, el que reaparece con una fuerza extraordinaria en la novela de Zelarayán, el mismo que alguna vez había despuntado en *Las hamacas voladoras* de Briante, *Nanina* de Germán García o en *El frasquito* de Luis Gusmán. Con sus asperezas, sus reflejos de aceite, su vocación gritona y su populismo joyceano, *La piel de caballo* persuade al lector de una extraña evidencia: la de que alguna vez, no hace tanto tiempo, hubo algo tan excéntrico como una literatura proletaria argentina, territorio neonaturalista donde –sublime matiz– lo subalterno no era motivo de piedad, ni de misericordia, ni de perdón, sino un material y una fuerza salvajes, salvajemente líricos, cómicos y políticos.♣

EL EXTRANJERO

IN TUTTI I SENSI COME L'AMORE
Simona Vinci
Einaudi
Torino, 1999
204 págs.

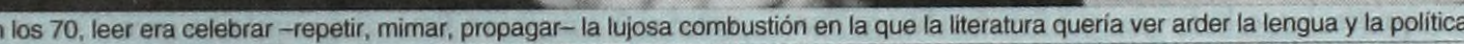
Con su primera novela, *De los niños nada se sabe*, Simona Vinci ganó en 1997 el Premio Elsa Morante y provocó intensas polémicas en Italia (ver la edición de *Radarlibros* del 14.11).

In tutti i sensi come l'amore (*En todos los sentidos, como el amor*) es un libro de cuentos cuyos protagonistas se enfrentan a los distintos modos de estar en el mundo experimentando con el propio cuerpo. El libro que, como su título anuncia, juega con los sentidos físicos y los sentidos metafísicos: las sensaciones puestas en primer plano como formas privadas de pensarse en el mundo y de pensar la realidad en el propio cuerpo, modos de dar sentido a la vida, de substraerse al mercado y a la idea de placer difundida por las instituciones. En "Le cose", la protagonista, después de su separación, descubre que las cosas que él ha tocado la acarician tanto o más que él. Y también descubre el placer de sentir otras cosas sobre sí (alfombras de plástico o sábanas de piel sintética): goza tocando distintos tipos de superficies, pintando su cuerpo con esmalte para paredes y afirma que "el tacto ahora es mi sexo". El placer se desplaza y se reinventa, las cosas cambian de valor –ya no tienen el valor que el mercado les impone sino el de la fruición del tacto en relación con el propio cuerpo, que ni siquiera muerto deja de moverse y escaparse. Así, en "La carne", el protagonista va al cementerio a fotografiar chicas recién enterradas porque la piel de las personas cambia minuto a minuto, continuamente deviene otra cosa que depende del tiempo, de las emociones y transita por miles de paisajes hasta ser otra. El amor, entonces, es un conjunto de pequeños dolores y soledades que estos personajes de clase media sienten, personajes encerrados en sí mismos, centrados en la observación–experimentación con sus cuerpos. Simona Vinci encuentra el tono justo (lánguido, descarnado, sin dramatismos ni efectismos pesados) para sostener estos relatos, narrados todos en una primera persona que es siempre la misma voz preocupada por encontrar una lengua poética.

VANNA ANDREINI

El furor del pueblo




En los 70, leer era celebrar –repetir, mimar, propagar– la lujosa combustión en la que la literatura quería ver arder la lengua y la política.



LA PIEL DE CABALLO
Ricardo Zelarayán
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 1999
126 págs. $ 14

POR ALAN PAULS En el prólogo a esta nueva edición de *La piel de caballo*, Ricardo Zelarayán, después de citar con un cansado estupor los elogios que otros derramaron alguna vez sobre su novela, profundiza el matiz chúcaro de su humildad y, como sin querer, establece los rasgos de una literatura clandestina: el acorralamiento, la escritura-chorro, el autor como Desubicado Público Número Uno, la irreductibilidad, la idea de que la literatura del subsuelo no dura sino que funciona de un modo discontinuo, por irrupciones y retornos intempestivos. Previsiblemente, *La piel de caballo* luce todos esos blasones. "Refugiado" en la casa de unos amigos en el Gran Buenos Aires, Zelarayán dice haber escrito la novela en apenas un mes, en el verano explosivo de 1974-1975, cuando "ya era entonces un 'señor mayor', aunque como siempre un 'juventón'". Recién la publicó once años después, en 1986, sin que entonces pudiera explicarse "cómo (la novela) pudo salvarse en medio de la vorágine de las persecuciones, las desapariciones y el genocidio atroz de la siniestra dictadura militar". Casi 14 años más tarde llega esta reedición de Adriana Hidalgo, cuya contratapa –colofón perfecto de una prosa llamada a morir, o al menos a perderse– exhibe los comentarios *no escritos*, improbables, plagados de los mismos signos de exclamación que levantan polvo en la escritura de Zelarayán, de algunos fans prestigiosos de la novela (Ricardo Piglia, Germán García, Luis Gusmán). La confabulación no podía ser más pertinente: un cuarto de siglo después de escrita, *La piel de caballo* se repite al pie de la letra. Repite intacta la sucia radicalidad con que irrumpió, aun en silencio, en los 70 –la última década que supo poner la literatura al borde de su gozosa extinción–, y también la respuesta exaltada que despertó en aquellos escritores y prosas que hace 25 años funcionaban, de algún modo, como "familia" para un texto tan huérfano.

Digámoslo de entrada: *La piel de caballo* es una pequeña obra maestra. El tiempo, ese adecentador profesional, ha tenido sobre ella una especie de *efecto punk*, como de crispación y recrudecimiento. Es como si los años, desconcertados por la rareza del libro, sólo hubieran atinado a exasperarla, afilando cada vez más las hojas melladas de su estilo. Es cierto que la "historia", hoy, parece haber ganado en legibilidad, y que ahora podemos seguir las aventuras marginales del héroe –un "provinciano resentido" que cae preso por error, que participa de un bailongo sangriento, que vagabundea por el Riachuelo– sin dejarnos marear por las cargas de brutalidad y de risa con que Zelarayán amenaza el lenguaje. Pero todo depende, como siempre, de lo que creamos que es leer. En los 70, leer era celebrar –repetir, mimar, propagar– la lujosa combustión en la que la literatura quería ver arder la lengua y la política. Hoy tal vez sea rastrear signos más suaves, más equívocos, la clase de vibración y de estremecimiento que profetizan algún *sismo* por venir. Eso es la piel de caballo según Zelarayán: no un símbolo de nada, como se enoja en el prólogo, sino "una piel naturalmente sísmica", "mandada a hacer para espantar las moscas", como se entusiasma en el texto.

Es cierto: el entrerriano va, anda persiguiendo chicas, asiste a una batalla campal entre un "gaita melón" y un "tano", barre el patio de una comisaría mientras matea con un oficial correntino, se hace amigo de un suegro portero y radiotécnico, sale con su banda de amigos, tira al blanco, va al baile, huye por las orillas y, sobre el final, participa de una fatal persecución callejera entre un colectivo de línea y un Torino intemperante. Zelarayán cuenta la trayectoria de un pícaro, y muchos de los aprietos en que lo mete heredan los tonos, el espíritu vociferador, la dialectalidad, la violencia y la dimensión física –esa suerte de *actiontalking*– del sainete porteño. Sólo que el que narra en *La piel de caballo* es un *narrador-golondrina*, alguien que no para de vagar, de moverse, de ir y volver entre el presente y el pasado, de recordar y de olvidarse, siempre a mitad de camino entre la resaca y la amnesia. No es una precisión de experiencia lo que hay que pedirle; como una réplica sarcástica del Gauna de *El sueño de los héroes*, el Chuck de *La piel de caballo* tampoco se acuerda de nada, ni sabe quién es, ni podría decir cuánto tiempo pasó desde que... Pero su relato es implacable, de una escrupulosidad casi maniática, cuando se posa en esos brillantes cristales sociales que salpican la novela: un pantalón de *acrocel* verde, la camisa *grafa*, el "botín Patria 45", el "chaqueñito", el "formoseño", el "tucumano metalúrgico", el "obrerito telefónico", la "turca", el "gallego roña", la Charca, la Costanera Sur... Es todo un *imaginario de la subalternidad*, hecho de tonadas, manchas de grasa, diminutivos, injurias, marcas populares y topografías marginales, el que reaparece con una fuerza extraordinaria en la novela de Zelarayán, el mismo que alguna vez había despuntado en *Las hamacas voladoras* de Briante, *Nanina* de Germán García o en *El frasquito* de Luis Gusmán. Con sus asperezas, sus reflejos de aceite, su vocación gritona y su populismo joyceano, *La piel de caballo* persuade al lector de una extraña evidencia: la de que alguna vez, no hace tanto tiempo, hubo algo tan excéntrico como una literatura proletaria argentina, territorio neonaturalista donde –sublime matiz– lo subalterno no era motivo de piedad, ni de misericordia, ni de perdón, sino un material y una fuerza salvajes, salvajemente líricos, cómicos y políticos.♣

EL EXTRANJERO



IN TUTTI I SENSI COME L'AMORE
Simona Vinci
Einaudi
Torino, 1999
204 págs.

Con su primera novela, *De los niños nada se sabe*, Simona Vinci ganó en 1997 el Premio Elsa Morante y provocó intensas polémicas en Italia (ver la edición de *Radarlibros* del 14.11).

In tutti i sensi come l'amore (*En todos los sentidos, como el amor*) es un libro de cuentos cuyos protagonistas se enfrentan a los distintos modos de estar en el mundo experimentando con el propio cuerpo. El libro que, como su título anuncia, juega con los sentidos físicos y los sentidos metafísicos: las sensaciones puestas en primer plano como formas privadas de pensarse en el mundo y de pensar la realidad en el propio cuerpo, modos de dar sentido a la vida, de substraerse al mercado y a la idea de placer difundida por las instituciones. En "Le cose", la protagonista, después de su separación, descubre que las cosas que él ha tocado la acarician tanto o más que él. Y también descubre el placer de sentir otras cosas sobre sí (alfombras de plástico o sábanas de piel sintética): goza tocando distintos tipos de superficies, pintando su cuerpo con esmalte para paredes y afirma que "el tacto ahora es mi sexo". El placer se desplaza y se reinventa, las cosas cambian de valor –ya no tienen el valor que el mercado les impone sino el de la fruición del tacto en relación con el propio cuerpo, que ni siquiera muerto deja de moverse y escaparse. Así, en "La carne", el protagonista va al cementerio a fotografiar chicas recién enterradas porque la piel de las personas cambia minuto a minuto, continuamente deviene otra cosa que depende del tiempo, de las emociones y transita por miles de paisajes hasta ser otra. El amor, entonces, es un conjunto de pequeños dolores y soledades que estos personajes de clase media sienten, personajes encerrados en sí mismos, centrados en la observación–experimentación con sus cuerpos. Simona Vinci encuentra el tono justo (lánguido, descarnado, sin dramatismos ni efectismos pesados) para sostener estos relatos, narrados todos en una primera persona que es siempre la misma voz preocupada por encontrar una lengua poética.

VANNA ANDREINI



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos del mes de noviembre

Ficción

1. **El Alquimista**
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

2. **El juramento**
Wilbur Smith
(Emecé, $ 20)

3. **El caballero de la armadura oxidada**
Robert Fisher
(Obelisco,$ 10)

4. **Nuestra señora de la soledad**
Marcela Serrano
(Aguilar, $ 20)

5. **Alexandros**
Valerio Manfredi
(Grijalbo, $ 15)

6. **Los mejores cuentos argentinos**
Sergio Olguín (comp.)
(Alfaguara, $ 19)

7. **Memorias de una geisha**
Arthur Golden
(Alfaguara, $ 20)

8. **Hannibal**
Thomas Harris
(Grijalbo, $ 30)

9. **La boda del poeta**
Antonio Skármeta
(Sudamericana, $ 15)

10. **La hija de la Fortuna**
Isabel Allende
(Sudamericana, $ 21)

No ficción

1. **Menem, la vida privada**
Olga Wornat
(Planeta, $ 20)

2. **Los nietos nos miran**
Juana Rottenberg
(Galerna, $ 14)

3. **La tragedia educativa**
Guillermo Jaim Etcheverry
(Fondo de Cultura Económica, $ 15)

4. **Don Alfredo**
Miguel Bonasso
(Planeta, $ 20)

5. **La Virgen**
Víctor Sueiro
(Atlántida, $ 17)

6. **Historia de la vida privada en la Argentina I y II**
Fernando Devoto y Marta Madero
(Taurus, $ 25)

7. **Pasiones**
Rosa Montero
(Alfaguara, $ 17)

8. **Mujeres de 50**
Daniela Di Segni y
(Sudamericana, $ 13)

9. **Estamos en el aire**
Carlos Ulanovsky
(Planeta, $ 35)

10. **De la autoestima al egoísmo**
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 17)

Librerías consultadas
Alfonsina (Villa Gesell), Logos (Neuquén), Pampa (Santa Rosa, La Pampa), Plural (Salta), Bohm (Villa Gesell), Boutique del libro (Adrogué), El Monje (Quilmes), Fausto, Hernández, Librerío, Santa Fe, Tomás Pardo, Yenny y El Ateneo. No se tuvieron en cuenta las ventas en kioscos y supermercados.

Sobredosis de tevé



ESTAMOS EN EL AIRE
Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y Pablo Sirvén
Planeta
Buenos Aires, 1999
660 páginas, $ 38

POR DOLORES GRAÑA Una historia de la televisión argentina, hasta hace poco tiempo, era impensable. Lo era, para empezar, porque la TV argentina sólo recuerda lo que le conviene recordar. Y eso, queda claro, es bastante poco. Sin embargo, los tres autores decidieron unir las piezas que han quedado para tratar de reconstruir el ascenso y caída del chicle globo para los ojos desde que nos explotó en la cara por primera vez, en el acto del Día de la Lealtad de 1951.

Probablemente por una idealización a la que nunca escapan los pioneros o porque verdaderamente tenían muchas más ideas que las que ostentan los actuales cerebros de la programación, la primera parte de este libro (que abarca el período 1950-1966), a cargo de Carlos Ulanovsky, es la más interesante. Por esas épocas podía pasar, entre muchas otras cosas, que Canal 7 saliera del aire durante quince minutos para que los técnicos ajustaran el flamante televisor de Perón, que mostraran un osado beso de un minuto y medio de duración entre Fernanda Mistral y Alberto Closas, y que se detuvieran las rotativas de todo el mundo ante un capítulo de *Yo y un millón* (el personaje de Alberto de Mendoza caía al vacío desde una antena de televisión y pocos segundos después se escuchaba una voz detrás de cámaras que gritaba "Alberto, Alberto... se mató, poné el disco").

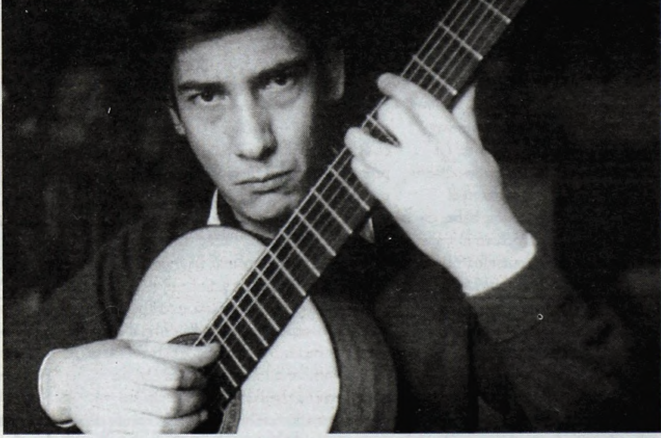
La segunda parte (1967-1982), a cargo de Silvia Itkin, es la época de las grandes telenovelas y unitarios, ésas que todavía se citan como ejemplos de lo que "se puede hacer en televisión", como las producciones del clan Stivel y Alejandro Doria y las increíbles telenovelas de Migré. El momento en que la televisión se deshizo de las estrechas relaciones que mantenía con sus pares norteamericanos para transformarse en plenamente estatal (salvo el 9, claro, en manos de Romay) y luego ser intervenida por la dictadura, mientras trataba de pensarse a sí misma. Es notable cómo, cuando se llega a la tercera parte, que abarca desde la llegada de la democracia hasta este año, escrita por Pablo Sirvén, comienza a ponerse en escena lo que puede considerarse el actual dilema de la televisión: ¿La gente ve cualquier cosa porque es lo que quiere ver, o lo ve porque los canales no dan otra cosa? El dilema existe, claro, si no se tiene cable. En el prólogo –una "entrevista" a los autores a cargo de Jorge Guinzburg–, queda claro que las intenciones de esta enciclopedia no son críticas sino descriptivas. Allí, quizás, resida su único defecto: las cantidades alopáticas de fotografías, investigaciones, testimonios, anécdotas, reportajes y *trivia* hubieran sido aún más elocuentes si estuviera claro de qué hablan Ulanovsky, Itkin y Sirvén cuando hablan de televisión argentina. El diseño del texto, con secciones más o menos fijas que se repiten a lo largo de los capítulos y se mezclan con el texto principal (que también tiene subtítulos) y otras secciones y anotaciones relevantes en los márgenes no ayuda demasiado a la reconstrucción de los hechos (lo que sí hace el completo índice y la guía de fuentes).

Lo que refleja *Estamos en el aire* es ni más ni menos que cincuenta años que conmovieron al mundo vistos a través de su más perfecto propagador, que nunca pudo (ni quiso) escapar a los avatares de la moda, los mandos naturales, los grandes negocios, los jóvenes y viejos prodigios, las casualidades milagrosas y los proyectos maquiavélicos, la censura y los sistemas de producción, los choreos desvergonzados. Nada más cercano a una verdadera historia argentina moderna que una historia de su televisión. Está por verse si la televisión lleva al desopilante "ser nacional" definitivamente a la tumba o logra hacer algo para descifrarlo. Mientras tanto, por supuesto, estaremos pegados al único tipo de control que tenemos a nuestro alcance. Uno muy remoto.♣

La voz viril



CANTARES DEL ALMA, BIOGRAFÍA DEFINITIVA DE ALFREDO ZITARROSA
Guillermo Pellegrino
Planeta
Buenos Aires, 1999
380 págs. $ 16



POR MARTÍN PÉREZ Desde la introducción de su libro, el uruguayo Guillermo Pellegrino apunta las razones que lo llevaron a dedicar tres años de trabajo a la confección de una biografía de Alfredo Zitarrosa. Su recuerdo se remonta a una mañana en la que, viviendo en Buenos Aires, Pellegrino salió de su departamento en Palermo con destino a Ciudad Oculta, donde trabajaba en tareas de alfabetización. "En un momento, mientras estábamos dando clase, escuché 'El violín de Becho' y después otras canciones provenientes de un precario pasacasete de algunas de las casillas vecinas. Me paralicé. Si bien sabía que el mensaje de Zitarrosa llegaba con la misma fuerza a todos los estratos sociales, lo estaba viviendo como nunca en carne propia. Ni bien emprendimos el regreso surgió en mí, con fuerza, la idea de investigar sobre la vida y obra de Zitarrosa." De ese impulso este libro, que conmemora los diez años de la muerte del más grande cantautor uruguayo, mito de la cultura popular rioplatense.

Es una lástima que luego de recorrer las casi cuatrocientas páginas del volumen sea imposible siquiera acercarse al por qué de semejante unanimidad a la hora de la reverencia artística. Incluso, tal como lo señala el testimonio de Rubén Yáñez –integrante del grupo teatral El Galpón–, quienes hubieran sido los responsables de secuestrarlo, si Zitarrosa no hubiese abandonado el Uruguay durante la dictadura, se paseaban por los pasillos de las prisiones cantando sus canciones.

El gran pecado de la autodenominada "biografía definitiva" firmada por Pellegrino, entonces, es su incapacidad de ir más allá de los datos que con tanto empeño logró reunir. Contundente a la hora de perseguir certezas biográficas, el libro no da ninguna respuesta al mito, al punto que cuando se promedia su lectura, y es evidente que la figura de la que se está hablando ya ha alcanzado considerable estatura artística, no se tiene ninguna pista de cómo es que ha alcanzado semejante lugar. Tal vez porque para su autor no existía tal incógnita, y así es como escribe su libro: con total prescindencia del contexto artístico e histórico en el que aparece la obra de Zitarrosa, como si ésta hubiera estado ahí desde siempre.

Si la escueta historia "casi" oficial –tal su subtítulo– editada en el Uruguay hace tres años por Eduardo Erro descansaba en su mayoría en las declaraciones periodísticas de Zitarrosa, el gran logro del trabajo de Pellegrino está en la gran cantidad de precisiones que acerca a través de múltiples testigos de la vida del cantautor. Además de recorrer infancia y comienzos en la locución, Pellegrino persigue a Zitarrosa en sus primeros autoexilios en Córdoba y luego en Perú. Quien fuera angustiosa víctima de la nostalgia durante su exilio político y artístico en España y México, en sus comienzos buscó su destino fuera de su patria: Zitarrosa debutó como cantante en Lima.

Torturado y melancólico, el Zitarrosa de Pellegrino aparece sólo contundente y categórico en sus declaraciones públicas, y es entonces cuando se lamenta que el biógrafo no haya podido enhebrar semejante perfil dentro de un retrato más amplio y englobador. Detrás de las dudas de Zitarrosa sólo se dibujan las certezas del mito, que jamás es desarmado y puesto en perspectiva por Pellegrino. Sencillamente, Zitarrosa *es*. Y entonces queda la sospecha de que, si a la biografía llena de citas de Erro le sucedió esta extensa investigación de Pellegrino, tal vez *Cantares del alma* abra el camino a una biografía más abarcadora de ese cantante tan flacucho, pero de voz tan gruesa, que alguien llamó "voz de otro". Esa es la deuda.♣

Los límites del Mal


Adolf Eichmann en Tucumán (década del cincuenta)

En la edición del domingo pasado, *Radarlibros* reprodujo la respuesta de Daniel Mundo a la presentación de Hannah Arendt escrita por Marcelo Birmajer en este suplemento el pasado 30 de octubre. A continuación, el descargo de Birmajer.

POR MARCELO BIRMAJER Daniel Mundo sugiere que yo califico a Eichmann de "monstruo pervertido". No es cierto. Yo impugno la hipótesis de Arendt de afirmar que Eichmann no tenía un deseo sádico de realizar el Mal pero no lo califico como "sádico" ni "monstruo", porque la palabra "sádico" o "pervertido" limitaría mi posición ante Eichmann al terreno del psicoanálisis o del Marqués de Sade, y la palabra "monstruo" transformaría a Eichmann en algo no-humano, mitológico. Yo me limito, en mi nota, a nombrarlo por el crimen que cometió: es un genocida. Impugno la presunción de Arendt, para mí descabellada, de que Eichmann cumplía con su tarea de enviar millones de niños y adultos a la peor forma de muerte y de tortura creyendo que era "bueno" cumplir con la ley, igual que un funcionario de cualquier gobierno se encarga de las exportaciones comerciales o, por poner un caso más conflictivo, igual que un funcionario ordena reprimir una manifestación callejera que considera atentatoria contra la tranquilidad del Estado. Sostengo que Eichmann era plenamente consciente de que estaba cometiendo un crimen de lesa humanidad. Para ponerlo en los términos de Arendt, sabía que atentaba contra la "ley humana: no matarás". La misma Arendt incurre en la contradicción cuando supone que Eichmann -en su carácter de burócrata "sin odio"– se habrá sentido aliviado cuando le llegó la orden de cambiar los asesinatos a tiros por los asesinatos en cámaras de gas. Si podemos suponer la capacidad de Eichmann para diferenciar entre una muerte cruel y una muerte que no lo es, ¿por qué habríamos de negarle la capacidad para distinguir entre lo que es asesinato y lo que es cumplir con la ley humana?

En el caso de que lo que Daniel Mundo denomina como "los prejuicios de las mayorías" coincidan con la idea de que Eichmann es un asesino consciente, pues entonces los "prejuicios de las mayorías" me resultarán más cercanos a la verdad que las suposiciones de Arendt.

Respecto a mi posición crítica ante el intento de Arendt de explicar al stalinismo y al nazismo con la misma clasificación –totalitarismos– recientemente ha aparecido en castellano un libro de Christian Delacampagne, titulado *La banalización del mal* en el que precisamente hay un capítulo dedicado a sostener que la igualación de Arendt del nazismo y stalinismo bajo el mismo mote de "totalitarismo" oscurece la comprensión de la impronta genocida y la unicidad del fenómeno nazi. Arendt explica los totalitarismos como sociedades cerradas, con las cuales las sociedades abiertas no pueden pactar. Siguiendo esa lógica, no se entiende cómo para Occidente fue posible y beneficioso pactar con Stalin contra Hitler mientras que todo pacto con Hitler resultaba un suicidio ni por qué cualquier hombre de buena voluntad podía reivindicar con los mejores motivos su participación en el Ejército Rojo mientras que nadie puede defender, bajo ningún concepto, su participación en los ejércitos nazis. Son dificultades que los paradigmas de Arendt no resuelven. Esto, por supuesto, no atempera las condenas contra los crímenes del stalinismo ni pone en dudas las virtudes de Arendt cuando señala los modos de construcción de cada uno de estos sistemas de opresión por separado, virtudes que destaqué en mi nota.

Tampoco acuerdo con Mundo cuando señala que Arendt quiera impugnar todas nuestras certezas racionales. En su prólogo a la edición norteamericana de *Los Orígenes del Totalitarismo* escribe: "El antisemitismo, el imperialismo y el totalitarismo, uno tras otro han demostrado que la dignidad humana precisa de una nueva salvaguardia que sólo puede ser hallada en un nuevo principio político, una nueva ley en la Tierra, cuya validez debe alcanzar esta vez a toda la Humanidad..." Esta declaración de principios resulta ajena a la impugnación a todo sentido común o verdad moral evidente, como Mundo sugiere.

Daniel Mundo se queja porque reduzco "la complejidad del pensamiento de Heidegger al calificativo de nazi". Heidegger era nazi porque se afilió al partido nazi, porque aceptó el cargo de Rector de la Universidad de Friburgo con un discurso nazi, y porque perseguía a sus colegas según los criterios "raciales" nazis, sea cual sea la "complejidad" de su pensamiento.♣

Mejor no te metás



LA BANALIZACIÓN DEL MAL
Christian Delacampagne
trad. Paula Mahler
Nueva Visión
Buenos Aires, 1999
240 págs. $ 18

POR M. B. *La banalización del mal. Acerca de la indiferencia* elige a Hanna Arendt –a cuyo libro *La banalidad del mal* hace referencia el título de éste–, entre otros autores, como oponente y como referencia. La discusión es acerca de las diferencias ontológicas entre el nazismo y el stalinismo, que Arendt oscureció bajo el mote común de "totalitarismos". Christian Delacampagne señala que esta indiferenciación no contribuye a afirmar en la memoria la barbarie stalinista sino que, por el contrario, banaliza la impronta genocida y distorsiona la unicidad del fenómeno nazi. A esta indiferenciación se suman grandes pensadores de la segunda mitad del siglo, tales como Karl Popper o Tzvetan Todorov. Los motivos por los cuales estos pensadores tardan en diferenciar al stalinismo y al nazismo tal vez obedezca a una igual necesidad de condena contra todo régimen que atente contra la democracia o los derechos humanos, o tal vez a causas menos claras, pero lo cierto es que los hechos se imponen: Occidente sí pudo negociar con Stalin, mientras que toda negociación con Hitler implicaba un suicidio. Estas dos pesadillas, el nazismo y el stalinismo, no son iguales ni parecidas.

De todos modos, Delacampagne no termina de cubrirse las espaldas: este ensayo merece un capítulo que sea una andanada específica contra el stalinismo y sus peores acólitos, los responsables de los asesinatos de millones de personas, de las purgas y de la represión; y contra aquellos que los justificaron.

Los momentos más bajos del libro de Delacampagne son la declaración de principios inicial y sus conclusiones finales, muy por debajo del fluir del libro, de su lúcida toma de posición tanto frente a los pensadores liberales ya mencionados y de las conclusiones coyunturales, no por ello menos poderosas, que extrae de estos debates. El mejor momento del libro es, por lejos, la discusión –unilateral– con Michael Foucault. Delacampagne toma uno de los trece cursos que Foucault dictó entre 1975 y 1976 en el Collège de France y lo sitúa como punto de llegada del recorrido "foucaultiano" que, comenzando por poner en cuestión las reglas del derecho en la "sociedad burguesa", termina por impugnar el derecho como concepto, en su conjunto, impugnando las normas de convivencia en general, para acabar postulando una ambigua, penosamente "liberadora" y siempre peligrosa "guerra de razas", que fue la expresión que Foucault utilizó, y en un modo, repite el autor, espantosamente ambiguo y nada crítico, para poner punto final a su serie de cursos.

La banalización del mal no logra sus cometidos globales –atacar y definir la indiferencia, diferenciar con reglas racionales el impacto antihumano de distintas masacres. Por ejemplo, no hay motivos para suponer que una intervención armada de Francia en Argelia, como la que propone el autor –en aras de "democratizar" esa nación– vaya a mejorar la situación en que los mismos franceses dejaron al país luego de mantenerlo cien años como colonia.

No obstante, tal vez la virtud de un ensayo, para que merezca la pena ser leído, no consista en responder redondamente las preguntas de sus postulados sino en disparar algunas ideas que nos permitan continuar pensando. En este aspecto, el libro de Delacampagne califica: tiene su más alta virtud en la cornisa que elige transitar: un espacio teórico muy estrecho, que no lo deje caer en el aplanamiento en el que cayeron otros pensadores, pero que tampoco lo acerque a las febriles costas de aquellos que, resentidos contra las reglas de una sociedad que excluye, imaginan la salvación en un caos sin regla alguna.♣

ÚLTIMO AVISO



Algunos títulos de noviembre para no olvidar

CUERVO, Ted Hughes (Hiperión)
"*Crow. From the Life and Songs of the Crow*, publicado originalmente en 1970, excede el ámbito material de la mitología o la antropología, a pesar de contener en su trama narrativa un extenso catálogo de figuras y símbolos alegóricos." **(LUIS DEL MÁRMOL)**

EL ORDEN NATURAL DE LAS COSAS, António Lobo Antunes (Siruela)
"En *El orden natural de las cosas*, la experiencia de la muerte se articula con otras experiencias heterogéneas, como la de la dictadura de Salazar, la inmigración al Africa para trabajar en las ominosas minas de carbón de Johannesburgo, la relación entre un simple empleado de correos de casi cincuenta años y una adolescente de Liceo, los traumas persecutorios de un ex represor enamorado de una pulposa prostituta africana." **(DIEGO BENTIVEGNA)**

HANNIBAL, Thomas Harris (Grijalbo)
"En su propuesta casi extraterrestre, *Hannibal* tiene más de la desmesura demencial de una ópera y aparece construida con los materiales líricos de esa suspensión de verosimilitud, más cercanos a lo gótico que al *suspense*, a la que hay que rendirse de entrada porque, de no ser así, se corre el riesgo de quedarse afuera con el puño alzado y lamentando tiempos pasados." **(RODRIGO FRESÁN)**

UNA FÁBULA, William Faulkner (Alfaguara)
"El poder hipnótico de *Una fábula* reside en un engranaje narrativo que, una vez puesto a funcionar, es imparable. Por supuesto, Faulkner exige del lector una respiración a contrapelo de la literatura predigerida." **(GUILLERMO SACCOMANNO)**

JUNTÁ LA PLATA

Algunos de los títulos que se vienen en diciembre

Colección ***Shakespeare por escritores***, dirigida por Marcelo Cohen (Norma)
Dos destinos latinoamericanos, José Pablo Feinmann (Norma)
El anónimo Lombardo, Alberto Arbasino (Eudeba)
El archipiélago, Massimo Cacciari (Eudeba)
El estigma del Dr. Vaporeso, Alfredo Casero y Nancy Diez (de la Flor)
El príncipe feliz, Oscar Wilde (trad. Jorge Luis Borges) (Emecé)
Historia de la vida privada en Argentina, tomo III, dirigida por Marta Madero y Fernando Devoto (Alfaguara)
Hitler, Ian Kershaw (Península)
Humor a la Veronelli, Atilio Veronelli (De la Flor)
Intimidad, Hanif Kureishi (Anagrama)
La novia oscura, Laura Restrepo (Norma)
Lingüística y política, Alejandro Raiter (Biblos)
Los intelectuales y el poder, Pierre Bourdie (Eudeba)
Parte de la fuga, Germán García (Ediciones de la Flor)
Partículas elementales, Michel Houellebecq (Anagrama)
Políticas de la crítica: Historia de la crítica literaria en la Argentina, Nicolás Rosa (editor) (Biblos)
Posmodernidad, Esther Díaz (Biblos)
Técnicas de masturbación, Mark Emme (Ediciones B)
Todo está hecho con espejos, Guillermo Cabrera Infante (Alfaguara)
Yo, Gardel, Oscar del Priore (Alfaguara)

Estuvo en Buenos Aires Antonio Skármeta para presentar su nueva novela, *La boda del poeta*. *Radarlibros* aprovechó para charlar con él de este libro y también del extraordinario suceso que fue *Ardiente paciencia*, redenominada *El cartero de Neruda* a partir del éxito de su versión cinematográfica.

Ausencia de Malicia

POR LAURA ISOLA *La boda del poeta* es la última novela del escritor chileno Antonio Skármeta. Después del éxito de su título anterior –*Ardiente paciencia* se transformó en *El cartero de Neruda*, con película y nominación al Oscar–, el escritor chileno vuelve con una historia ambientada en un escenario tan isleño como el anterior, pero con más personajes, menos sexo y más complicaciones narrativas. En la Europa de preguerra, los habitantes de la isla Gema del Adriático, que pertenece a un simpático país llamado Costas de Malicia, están por presenciar la espectacular boda a celebrarse entre Alia Amar y el almacenero austríaco Jerónimo Frank. Los habitantes de Gema están, también, a punto de ser invadidos por tropas austríacas. De la boda a la tragedia, del amor a la muerte y de la isla al exilio son los tópicos que Skármeta recorre en este libro.

¿Tuvo que inventar una lengua para hacer hablar a sus personajes nativos de Costa de Malicia?

–La nacionalidad de los personajes –"maliciosos"– determina su lengua. Es un lenguaje que afirma algo y al mismo tiempo pone en duda lo que afirma. De esta forma actúa la ironía. Para lograr una forma de comunicación que sea efectiva en estos tiempos, traté de librarme del narrador autoritario, de fragmentar su discurso, de abrir el juego a una pluralidad de voces y lograr que el lector tenga los mismos conocimientos que los personajes tienen de ellos mismos. Además, construí un juego de cajas chinas en donde se da la realidad y además la interpretación de la realidad. Esta última está en los escritos de los periodistas sobre los acontecimientos: ellos conocen los hechos tal cual fueron y se reservan el espacio del periodismo para tergiversarlos según sus intereses.

¿Algunos de los personajes que aparecen en la novela pueden ser identificados con personajes reales?

–En uno de los capítulos, la cónsul, que les entrega un pasaporte colectivo a los maliciosos que huyen de la masacre, es Gabriela Mistral. Ella fue cónsul en Italia en los años 50 y venía de Brasil después de perder a su hijo. También pensé en las inmigraciones que llegaron a América latina, por ejemplo, la de mis abuelos. Ellos eran yugoslavos de la costa del Dálmata y muchas de las ciudades aparecen en *La boda del poeta* con el nombre que tenían cuando formaban parte del Imperio Romano. En el caso de los relatos de mis abuelos, eran contradictorios y antojadizos: contaban lo que querían y cuando querían. Lo decían narrativamente y lo arreglaban de una manera colorida. Porque en realidad eran seres con unas vidas mínimas que habían sido destruidos por un poder mayúsculo. Ellos tenían que recomponer sus vidas después de semejante catástrofe.

Vuelven a aparecer los poetas en sus novelas. ¿Por qué esta constante?

–Desde mi primer libro que se llamaba *El entusiasmo*...

Buen nombre para un primer libro...

–Sí, sobre todo considerando que además era flaco y tenía pelo. Allí empecé a alentar la idea de que la poesía es un modo de destruir la convención social y ver el mundo de otra manera. Considero a la profesión de poeta la más lúcida y las más iluminada de todas. Esto vuelve a aparecer en *El cartero de Neruda* y creo que su éxito pasa por esa concepción sobre la poesía.

¿Por qué le cambió el título a la novela?

–Hay dos razones: antes de que existiera la novela y la película, presentaron una obrita mía que se llamaba *Ardiente paciencia* en Alemania. La obra tuvo bastante éxito y estuvo una temporada en cartel y el actor me vino a felicitar, pero me sugirió que le cambiara el nombre porque pensaba que era un concepto maravilloso pero un pésimo título. Lo mismo sucedió con la traducción al italiano. Mi editor sugirió *Il postino di Neruda*. Otra vez el título había sido criticado y después de la película todas las editoriales le pusieron *El cartero de Neruda*.

¿Qué relación tiene *La boda del poeta* con la novela histórica?

–Escribí esta novela durante la guerra de Kosovo, mientras veía en la televisión un montón de caras anónimas, personas que iban en carretas o caminando escapándose de la guerra y pensé en las consecuencias de continentes enteros desplanzándose por las grandes hambrunas. Quise darle la apariencia de novela histórica. Ubicarla en algún lugar de Europa en 1913 me permitió tomarme todas las libertades.

¿Piensa en la versión cinematográfica cuando escribe sus libros?

–Trabajo con ideas que, en efecto, vienen del cine, sobre todo en lo que se refiere a los diálogos, como el principio de que el personaje es la acción. Mis personajes son temperamentos en acción.

¿Cuál es la reacción del público europeo frente a literatura latinoamericana de hoy?

–Después de haber consumido la literatura latinoamericana del boom, hoy creo que el público europeo lee textos que vayan más allá de la convención, con cierta mediatización irónica. El problema fue que la literatura latinoamericana continuó su fama con un puñado de escritores no demasiado representativos –Isabel Allende, Laura Esquivel, entre otras–, pero cuyos niveles de venta les garantiza una colocación más o menos central. ♣

COMPOSICIÓN DE LUGAR

Yendo de la cama al bar

¿Qué lugares eligen los escritores una vez traspuesto el umbral de su casa? Contesta María Moreno, autora de *El affair Skeffington*.



POR MARÍA MORENO Pertenezco a la generación que todavía valoraba la cursiva desplegada siguiendo las líneas –o no– de una libreta de almacén forrada con hule negro –creo que hasta hace poco Rodolfo Rabanal las usaba–. Se escribía en el bar porque ahí lo hacían Sartre y Simone de Beauvoir, es decir se escribía en público como se *leía* en público –paseando el libro antes de leerlo– a la vista de lo que Mujica Lainez llamaba "esos diez". Pero yo escribo en la cama, con los ojos cerrados, mientras parezco dormida o borracha. Cuando me veía en esa actitud que, al parecer, resultaba entre increíble y exasperante, mi ex marido preguntaba "¿qué estás haciendo?" Yo contestaba: "Escribo en mi cabeza". Los que escribían en el bar y que conocían la anécdota calculaban que por el perímetro de esa parte que me hacía difícil el acceso a la capelina yo debía estar escribiendo una obra del tamaño de *Paradiso*. Pero en mi cabeza, en realidad, sólo entran columnas y editoriales cortos, ideados, redactados, montados y memorizados en un ejercicio de preso y que se modifica bastante cuando llego a la computadora o *llegaba* a la pesada Remington con la fantasía de darle el cross en la mandíbula prometido por Arlt. Lo que sí he hecho en los bares es *editar* lo que otros dicen en ese murmullo de los borrachos –cuyo ritmo va de la euforia a la beligerancia y de allí directo a la depresión– que es fuente de toda filosofía. Allí escuché frases como éstas:

–A medida que envejezco siento que me voy convirtiendo en una palabra.

–Yo rezo el Ave María y no el Padrenuestro, porque quedé con miedo a los hombres.

–La madre es una mujer muy rara.

–Es un hotelito encantador a no ser por los arroyuelos de sangre.

–Yo soy alta, ¡pero *muy* alta!

Gertrude Stein escribía con el pie apoyado en el estribo de su auto; Robert Frost, en las suelas de los zapatos. Pero esos eran escritores de verdad, aunque bastante mentirosos al sugerir que la escritura es un impulso irrefrenable como el de orinar o tan valiosa que, si de ellos dependiera, debería acapararse desde la saliva. Nabokov decía: "Yo no publico saliva". Es mejor ni escribirla. Por eso lo mejor de "escribir en la cabeza" es que la mayoría de las veces lo escrito se pierde.